
*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-28>

Tendenze di un canone letterario nell'età borghese

Su un livello assai generale e astratto, si potrebbero distinguere, per l'epoca che va dal Rinascimento fino ai nostri giorni, due diversi sistemi letterari, due sistemi opposti tra loro come due « Idealtypen » nel senso voluto da Max Weber. Si tratterebbe di un sistema di letteratura aristocratica e di un sistema di letteratura borghese, cioè di una classificazione binaria derivata da una fondamentale opposizione sociale. Ne ho trattato in varie occasioni,¹ spiegandone di volta in volta gli aspetti ora formali, ora di contenuto. Ciò che mi importa in questa sede, è invece un esame – abbastanza provvisorio, come è inevitabile – dei loro aspetti assiologici e poetologici, voglio dire dei canoni che questi sistemi comportano, imponendoli – anche in un modo non-cosciente – come norma alla pratica degli scrittori.

In un contributo al primo convegno triestino sulla letteratura di massa e sulla letteratura di consumo ho cercato di spiegare come i canoni della letteratura aristocratico-aulica e della letteratura borghese vengano retti da due diversi concetti critici con cui si usa distribuire valore e non-valore, concetti generali che potremmo definire « paradigmi assiologici ».² Da una parte abbiamo – nella società aristocratica – un paradigma assiologico fondato sulla gerarchia sociale. Secondo questo paradigma ci si muove, verticalmente, tra i poli opposti di una letteratura « alta » e una letteratura « bassa ». Dall'altra parte, incontriamo un paradigma assiologico che dal Settecento in poi privilegia sempre di più una gerarchia – per così dire – storica, derivata dal pathos illuministico dell'antecedenza, dell'anticipazione e della scoperta. Nell'ambito di questo paradigma risulta decisiva non più la distinzione verticale tra ciò che è alto e ciò che è basso, ma una nuova distinzione orizzontale tra letteratura trasgressiva e letteratura schematica, convenzionale. Cade, come qualificazione poetologica, quella di rappresentare qualcosa di « alto » e « sublime », e assurge invece a primaria importanza quella di realizzare il « Nuovo »: si comincia dunque quel viaggio « au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau » che diventerà emblematico di ogni arte borghese che si pone come avanguardia.

1 Cfr. U. Schulz-Buschhaus, Formen aristokratischer und bürgerlicher Literatur, in « Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie », 31, 1979, pp.507–526; Ueber zwei Grundbegriffe historisch-soziologischer Literaturwissenschaft, in Zehn Jahre Universitäts (sic) für Bildungswissenschaften Klagenuft – Forschungsperspektiven '80, Klagenuft, 1980, pp.336–350.

2 Cfr. U. Schulz-Buschhaus, Considerazioni storiche sulla « Trivialliteratur », in AA. VV., « Trivialliteratur? » – Letterature di massa e di consumo, Trieste, 1979, pp. 7–16.

Coll'opposizione di questi paradigmi assiologici siamo giunti tuttavia alla sola definizione formale dell'*Idealtyp* di un canone della letteratura borghese che comprenderebbe la *longue durée* poetologica che si estende tra – diciamo – Rousseau e Proust. Non abbiamo ancora detto nulla sulle tendenze specifiche del canone ottocentesco e *pour cause*: si tratta infatti di un discorso eminentemente, complesso, reso complicato e precario soprattutto dal problema di individuare un livello adeguato tra generalizzazione e specificazione, un livello cioè che ci preservi e dalla scomparsa nel caos dei variatissimi dati e fatti e dalla caduta nel vuoto di un puro concettismo di *Geschichtsphilosophie*. La difficoltà risiede specialmente nella circostanza che la letteratura borghese si costituisce e si identifica dovunque proprio combattendo l'idea di un canone di generi e di scrittori-modello da seguire. Poiché riconosce il suo *telos* in un nominalismo idealmente anti-canonico, il suo canone, o meglio: i suoi canoni, devono rimanere in un certo modo nascosti. Per lo meno non si mostrano chiaramente alla consapevolezza degli stessi scrittori, e solo a distanza di più di un secolo comincia a delinearsi ciò che resta di canonico anche in una coscienza che, in materia di arte, si vuole convinta del più puro e assoluto nominalismo.

In ogni modo, rimane pacifico che, parlando del canone della letteratura borghese, non ci riferiamo mai ad un sistema di fatti e di norme, ma unicamente ad un insieme di tendenze (spesso piuttosto sotterranee) che, per di più, si manifestano – ben inteso – in maniera diversa in ogni singola cultura letteraria colle sue particolari tradizioni di generi, stili e modelli classici. Per verificare queste tendenze, sembra opportuno partire da un caso esemplare della letteratura francese che, ancora per tutto l'Ottocento, conserva un ruolo di guida o almeno di punto di riferimento su cui usano orientarsi le altre letterature europee. Scegliamo un breve passo del *Journal* dei fratelli Goncourt, un passo a nostro parere sintomatico di alcuni sviluppi generali della poetica ottocentesca. In questo passo, i Goncourt, convinti della loro missione di avanguardia, rivolgono uno sguardo piuttosto scettico alla letteratura del passato chiedendosi: « Qui gardera sa place dans le passé? », dopodiché la secca risposta consiste di appena quattro nomi: « Rabelais, La Bruyère, Saint-Simon, Diderot... ».³

Ora quell'elenco ci appare rappresentativo sotto diversi aspetti: indica qualcosa sul gusto dei Goncourt, sulla poetica del realismo e dell' « *écriture artiste* », infine sulle idee estetiche del *Fin de Siècle*.⁴ Adesso però mi limiterò a considerarne soltanto gli aspetti più generali, voglio dire quelli che mi sembrano indicativi di una struttura profonda, comune a vari movimenti e correnti anche ben diversi nella loro presentazione di superficie. In questo senso colpisce subito una peculiarità del canone, ed è il

3 Cfr. E. e J. de Goncourt, *Journal – Mémoires de la vie littéraire*, a cura di R. Ricatte, Parigi, Fasquelle-Flammarion, 1956, vol. I, p. 1080 (21–5–1862).

4 Cfr. U. Schulz-Buschhaus, *Modernität und Opposition: Aspekte eines avantgardistischen Literaturkanons im « Journal » der Goncourt*, in « *Germanisch-Romanisches Monatsschrift* », 25, 1974, pp. 56–70.

suo carattere restrittivo. Il suo scopo essenziale non consiste in un largo ricupero, ma in una stretta scelta delle tradizioni, non più richiamate a legittimare il progetto di modernità, bensì a legittimarsi loro stesse davanti alla coscienza moderna. L'atteggiamento verso il passato che il breve elenco tradisce è dunque proprio il contrario della dottrina umanistica di mimesis e « imitatio »: non si tratta di imitare ciò che sarebbe eternamente bello, alto e sublime, ma di esaminarlo, vagliarlo e sceglierne quei pochi elementi che risulterebbero ancora validi al giudizio del critico, cioè compatibili con un concetto enfatico dei bisogni e delle necessità del presente. Possiamo infatti costatare che, durante l'Ottocento, il canone dei modelli, quanto a scrittori e quanto a generi, si fa sempre più angusto, ridotto e scelto (ci sarà poi, in una specie di compensazione, il canone erudito della filologia che si gonfia invece di tutti i recuperi resi necessari dagli atti di rifiuto specifici dell'arte moderna). Al posto di un preciso canone di modelli da seguire sottentra – per parlare con Adorno – il « Kanon des Verbotenen », cioè il canone negativo degli esempi e delle figure da evitare perché convenzionali, esausti, impossibili.

A questo punto si pone la domanda che cosa precisamente risulti convenzionale e perciò irrecuperabile all'estetica ottocentesca, ed è proprio alla luce di questa domanda che l'elenco dei Goncourt si presenta interessantissimo. Se vogliamo fidarci di esso, gli esempi da evitare, per l'arte moderna, sono appunto i poeti, o meglio: i poeti che scrivono in versi. L'elenco comprende infatti autori che sono, fra l'altro, accomunati dal fatto di essersi dedicati esclusivamente alla prosa. Ne possiamo dedurre che l'Ottocento procede ad un rovesciamento quasi totale del rapporto tra prosa e poesia. Quel rovesciamento non significa soltanto che si fa sentire una tendenza crescente intesa a privilegiare la prosa invece della poesia; esso significa anche che l'idea stessa di poesia si scioglie dal verso, che sarebbe solo il suo sostrato materiale, e cerca invece di incorporarsi nella prosa. Abbiamo qui un processo che mi sembra fra i più universali della letteratura ottocentesca e che può verificarsi, sia nell'intento specifico di alcuni poeti (Verlaine, Pascoli, ecc.) di occultare e – per così dire – nascondere la rima pur sempre usandola, sia nell'invenzione del « Poème en prose » considerato da Huysmans o da Rémy de Gourmont come il genere più alto, appunto perché più trasgressivo e meno convenzionale, della letteratura moderna.⁵

Un'altra classe di esempi da evitare pare che consista negli auto-ri di teatro che – se sono classici – risultano il più delle volte anche versificatori. I grandi assenti dal nostro elenco, quelli rifiutati in maniera addirittura provocatoria, si chiamano Corneille, Racine e poi più specificamente Molière e Voltaire, al

5 Cfr. K. Meyer-Minnemann, « Le roman concentré en quelques phrases » – Zur Auffassung und Gestaltung des Prosagedichts bei J.-K. Huysmans, in « Romanistisches Jahrbuch », 21, 1970, pp. 181–194.

posto dei quali troviamo i prosatori La Bruyère e Diderot.⁶ Anche qui si manifesta un fenomeno che non è un mero capriccio dei fratelli Goncourt e del loro entusiasmo per la prosa d'arte. Si tratta in realtà di una testimonianza dell'altro decisivo rovesciamento operato dall'Ottocento nel canone dei generi letterari. Ci riferiamo alla progressiva sostituzione del dramma con l'epopea borghese del romanzo come forma principale di un realismo serio. Questa sostituzione del dramma si può osservare fin dal Settecento, quando gli stessi Diderot e Mercier, cioè i teorizzatori del « drame » come « genre sérieux », si rivolsero finalmente al romanzo secondo il modello di Richardson o al nuovo genere del « tableau de Paris ».⁷ Si continua sulla stessa linea di sviluppo con Stendhal, prima – con *Racine et Shakespeare* – fautore del dramma-storico come lo realizzerà il Romanticismo di Hugo, poi autore di romanzi spiccatamente moderni ed attuali, e naturalmente con Balzac, nelle cui opere le stesse idee estetiche di Victor Hugo, per esempio la mescolanza del grottesco e del sublime, vengono trasferite dai personaggi del dramma ai personaggi del romanzo, come succede nella maniera più caratteristica nel caso del tragico parassita che sarebbe il cugino Pons.⁸

Ora i motivi di quella sostituzione non possono essere che molteplici (e letterari e filosofici e sociali), e perciò basterà adesso menzionare solo alcuni fra i centrali. C'è da considerare, in primo luogo, il nuovo mercato editoriale, mercato del libro e della stampa, che svaluta, in una società capitalistica, il teatro o il circolo elitario come area privilegiata della circolazione letteraria. In fondo, il teatro presuppone l'idea della rappresentazione anche sociale e l'istituzione di una « repräsentative Öffentlichkeit » nel senso di Habermas (da qui la sua crisi contemporanea davanti ai media più anonimi e allo stesso tempo più privati del cinema e della televisione), mentre l'industria editoriale e poi più generalmente l'industria culturale ha interesse a creare dei generi e dei media con cui arrivare non solo ad un pubblico di corte o di metropoli, ma all'anonimato demografico di tutta una popolazione riunita ed integrata sui romanzi d'appendice o più tardi davanti ai televisori. Su un livello filosofico e letterario, c'è invece da prendere in considerazione il progetto ripetutamente tentato di dare un'immagine della totalità di una determinata società, un tentativo che evidentemente, da Balzac fino a Zola, Verga, Martin du Gard o Aragon, fa del romanzo, o meglio: del ciclo di romanzi, una sorta di enciclopedia narrativa del mondo moderno. Dall'altra parte, parla in favore del romanzo anche la poetica dell'avanguardia. Poiché si tratta ormai,

6 Esempio mi sembra in particolare il rovesciamento dei valori nel paragone sincritico Diderot-Voltaire. Cfr. anche E. e J. de Goncourt, op. cit., vol. II, p. 41 (5–5–1864): « Voltaire est l'homme de lettres du passé, des vieilles formes, tragédie, poème épique, etc. De lui descendent l'esprit gaulois, Thiers, Béranger, etc. Diderot est l'écrivain de l'avenir. De lui sont sortis le roman et la peinture écrite, Balzac et Gautier ».

7 Sul ruolo del « tableau de Paris » nella genesi del realismo balzacchiano si veda K. Stierle, *Epische Naivität und bürgerliche Welt – Zur narrativen Struktur im Erzählwerk Balzacs*, in Honoré de Balzac, a cura di H. U. Gumbrecht, K. Stierle, R. Warning, Monaco, 1980, pp. 175–217, in particolare pp. 185 sgg.

8 Per il caso di Manzoni cfr. le considerazioni di V. Spinazzola su I destinatari dei « Promessi Sposi », in AA. VV., *Letteratura e società*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 341–357, in particolare pp. 341 sg. e 348 sgg.

nell'estetica borghese più ambiziosa, di rompere continuamente le norme artistiche e di annichilire tutto ciò che, in maniera di generi e stili, risulta convenzionale, resta la sola prosa narrativa, o meglio ancora descrittiva, riflessiva e sempre più individualizzata a porsi come la novità, l'alterità, l'antitesi ideale della convenzione. C'è perciò da costatare, nel corso dell'Ottocento, un percorso poetologico di una sorprendente logicità, un percorso che porta dal romanzo, determinato ancora da tante convenzioni prestabilite – l'intrigo, il *dénouement*, le descrizioni, i ritratti e così via – al *poème en prose* di carattere più suggestivo e evocatorio⁹ e finalmente all'unico e sommo genere del « livre total » sognato dai simbolisti francesi.

L'idea del « livre » come punto di arrivo, sintesi e superamento dei più vari generi, affiora un po' dappertutto nella letteratura dell'ultimo Ottocento: riassume la poetica di Mallarmé e di altri poeti contemporanei, ma serve allo stesso tempo ad orientare gli sforzi dei narratori, di un Huysmans, di un Rémy de Gourmont che ne parla a proposito di *Bouvard et Pécuchet* (« C'est peut-être le livre par excellence ») e di un Edmond de Goncourt che cerca di realizzarla nel suo romanzo *Chérie*. È presente anche nel quartetto degli autori da salvare proposto dal passo che abbiamo citato del *Journal*. Difatti quel passo ci raccomanda sì dei prosatori, ma sceglie prosatori le cui opere sono di un genere piuttosto indefinito: Rabelais colla sua scrittura comica e « carnevalesca » sì da far esplodere la prosa narrativa del romanzo medievale; La Bruyère, nei cui *Caractères* confluiscono e si mescolano, in un artificio già assai originale, tutte le forme della moralistica classica; Saint-Simon, dalla scrittura personalissima e in un certo senso anti-letteraria, scoperta dal primo Ottocento e poi sottilmente parodiata da Proust; e infine Diderot, il genio sperimentale per eccellenza, che dalla storiografia tradizionale e classicheggiante veniva ancora rifiutato, a metà dell'Ottocento, come « type du décousu, de la témérité ».¹⁰ Non c'è dubbio che sono esaltati appunto perché i loro scritti principali, *Gargantua e Pantagruel* come i *Caractères*, *Jacques le fataliste* e *Le neveu de Rameau* come le Memorie di Saint-Simon, sfuggivano ad ogni precisa classificazione generica e potevano pertanto essere considerate come prefigurazioni del « Livre à venir » (Blanchot), o più precisamente: di una letteratura del Nuovo che idealmente sarebbe libro e scrittura, non più genere ed opera.

9 Si veda per questo passaggio dal romanzo al *poème en prose* specialmente il cap. XIV (di carattere esclusivamente poetologico) di A rebours che finisce appunto con una esaltazione del *poème en prose* come « le suc concret, l'osmazome de 'la littérature, l'huile essentielle de l'art ». Cfr. J. K. Huysmans, *A rebours*, Parigi, GarnierFlammarion, 1978, p. 222: « De toutes les formes de la littérature, celle du *poème en prose* était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. [...] Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page o deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls ».

10 Cfr. per esempio D. Nisard, *Histoire de la littérature française*, vol. IV, Parigi, 1861, pp. 513 sgg.; oppure E. Géroze, *Histoire de la littérature française du moyen âge aux temps modernes*, Parigi, 1852, pp. 495 sgg.

L'idea del « Livre » risulta dunque la necessaria conseguenza di un canone che si fonda sul valore del nuovo, della trasgressione e della rottura. Se ogni scrittura che si rispetti deve essere indirizzata contro le convenzioni del come si scrive in determinate situazioni e determinati luoghi, allora sarà indirizzata anche contro ogni sorta di genere e norma letteraria. Affinché la parola dell'autore sia parola individuale e immediata, deve infatti liberarsi dalla mediazione delle strutture prestabilite, cioè dalle norme pragmatiche della letteratura, per trasformarsi nella pura poesia oppure nella « poesie pure » (si vede come anche l'estetica crociana, malgrado tante differenze di superficie, appartenga in ultima analisi allo stesso contesto storico ed ideologico dell'estetica simbolista e *fin de siècle*).

Vista sotto questa angolazione, ci pare che la dinamica del canone ottocentesco potrebbe forse essere sintetizzata come una progressiva dissoluzione dei generi, o detto più cautamente: dell'idea normativa di generi e forme prestabiliti. Giacché ci troviamo una volta tanto imbarcati sulle acque pericolose, ma onnipresenti e insomma inevitabili della ricostruzione schematica, saremmo anzi inclini ad attribuire a quella dinamica due tappe decisive: una prima tappa in cui epopea e dramma vengono trasformati nel romanzo; una seconda tappa in cui anche il romanzo, incontratosi col *poème en prose* da un lato e dall'altro colla letteratura personale dei vari diari e memorie, tenderà a dissolversi nel concetto del libro *tout court*. Ciò non significa però che il percorso tracciato finora sia l'unica linea di sviluppo seguita dalla letteratura borghese. È infatti sintomatico che, mentre i generi e le forme secondo una certa idea enfatica di letteratura d'arte vanno verso la loro unificazione e dissoluzione, si moltiplichino le letterature stesse. Assistiamo cioè alla formazione di almeno due concetti diversi della letteratura, che mettono di fronte una letteratura-poesia sempre più chiusa, anzi ostile alla leggibilità, e un'altra letteratura-consumo, che diventa tutta leggibilità aprendosi al pubblico più vasto ed anonimo. È una differenziazione inerente al processo stesso della società capitalistica che, sotto la legge dell'uguaglianza formale ed astratta, confronta l'astrattezza dei suoi individui coll'astrattezza dei suoi meccanismi di scambi. Da questo deriva che si tratta di una differenziazione – per così dire – strutturale, in ogni modo non superabile dalla sola volontà soggettiva e poeticamente creatrice. Difatti, non si può evitare che la norma negativa della trasgressione, il paradossale dovere di emanciparsi dalle tradizioni, conduca ad una letteratura della non-leggibilità, la cui ultima meta sarebbe il silenzio di Mallarmé, di Rimbaud o di Beckett. Ugualmente necessario mi sembra che di fronte a quella letteratura idiosincratica del silenzio si costituisca un'altra letteratura richiesta dal mercato e – bisogna proprio sottolinearlo – dai lettori che, in un mondo organizzato secondo la divisione del lavoro, hanno il diritto e, soprattutto, il bisogno di divertirsi.

Ora in quell'altra letteratura, i generi non vanno a diradersi, bensì abbondano, si combinano e si ricreano continuamente. Il ruolo dominante spetta anche qui al romanzo, ma un romanzo che vorrebbe non contestarsi e superarsi nel *poème en prose* onel « livre », ma anzi continuare a ripetersi con moduli

sempre un po' diversi e rinnovati alla superficie, ma collaudati e duraturi nella loro struttura. Se mi sarà di nuovo permesso di schematizzare ad oltranza, direi che questi moduli sono così duraturi da conservare, nell'età borghese, alcuni elementi essenziali della letteratura preborghese. Con questo mi riferisco al fatto che una buona parte della narrativa ottocentesca, quella che si rivolge alla stragrande maggioranza del pubblico, viene organizzata – analogamente alla narrativa dei romanzi, cantari e poemi cavallereschi¹¹ – intorno ai temi dell'amore e dell'avventura. Risulta senz'altro evidente che questi temi dovevano, nella grande letteratura legata al concetto di un'arte trasgressiva, entrare in crisi, anzi in una crisi irrimediabile. Entravano in crisi perché, da un lato, offrivano gli elementi tematici più ripetuti e quindi più convenzionali della vecchia letteratura, dall'altro perché corrispondevano sempre di meno alla realtà di un ordine sociale determinato dalla razionalità della scienza, della divisione del lavoro e dello stato moderno. Questa razionalità richiede – lo ha mostrato in maniera convincente Michel Foucault¹² – al posto dell'« ars erotica », come la concepiva la civiltà preborghese, una « scientia sexualis » più funzionale e più controllata; allo stesso tempo non può più tollerare la violenza individuale del feudalesimo e la combatte sin dall'instaurazione dello stato assolutista mediante il divieto del duello e l'istituzione di una polizia che avrà ormai il monopolio della violenza legale. Così ciò che una volta era considerato come il gioco o la passione dell'amore si trasforma nella genetica e nella psicanalisi, col risultato che anche l'interesse principale dei romanzi realistici e post-realistici si rivolge o alla famiglia (si pensi a Zola) o all'analisi della sola soggettività (si pensi al romanzo simbolista e a Proust). Ciò che era l'avventura, viene invece negato del tutto e si dissolve nel romanzo della non-avventura, da Emma Bovary che aspetta invano di essere rapita fino a Zazie che spera invano di fare la grande esperienza del Metro.

Dove i grandi temi della letteratura preborghese vengono a mancare nell'arte borghese più radicale, si offre però pronta a supplire la vasta letteratura di consumo e poi di massa la cui funzione essenziale sarà in un certo modo di recuperare « le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori », che per la coscienza di avanguardia costituivano appunto il « Kanon des Verbotenen ». Questo recupero si fa massiccio durante la seconda metà dell'Ottocento perché proprio allora il romanzo innovatore e sperimentale si muove

11 Cfr. U. Schulz-Buschhaus, Considerazioni storiche sulla « Trivialliteratur », in AA. VV., « Trivialliteratur? » – Letterature di massa e di consumo, Trieste, 1979, pp. 7–16.

Cfr. per questo fenomeno anche le pertinenti osservazioni di G. Petronio nella sua polemica I manichini della critica, in AA.VV., Pubblico 1977, p. 165. Inoltre U. Schulz-Buschhaus, Formen aristokratischer und bürgerlicher Literatur cit., pp. 518 sg.

12 Cfr. U. Schulz-Buschhaus, Considerazioni storiche sulla « Trivialliteratur », in AA. VV., « Trivialliteratur? » – Letterature di massa e di consumo, Trieste, 1979, pp. 7–16.

Cfr. per questo fenomeno anche le pertinenti osservazioni di G. Petronio nella sua polemica I manichini della critica, in AA.VV., Pubblico 1977, p. 165. Inoltre U. Schulz-Buschhaus, Formen aristokratischer und bürgerlicher Literatur cit., pp. 518 sg.

Cfr. M. Foucault, La volonté de savoir, Parigi, 1976.

verso il *poème en prose* allontanandosi sempre più dall'attesa di una maggioranza di lettori. C'è poi la coincidenza coll'espansione della stampa per spiegare lo straordinario successo del *roman-feuilleton* che si dedicò specialmente al compito di continuare la tradizione dell'avventura. Un tale compito può essere realizzato in diversi modi. Quello più facile consiste nel situare l'avventura al di fuori della società borghese, cioè in una lontananza storica o geografica. Arriviamo così al romanzo storico e al romanzo – per così dire – etnografico di viaggi esotici. In questi tipi di romanzo, la difficoltà centrale – formata dalla costituzione di una paradossale avventura borghese, che sia compatibile con un'esistenza disciplinata dagli obblighi del lavoro professionale e della vita di famiglia – viene abitualmente elusa. Anzi coi *Trois Mousquetaires* di Dumas, che sono forse l'esemplare più tipico del genere storico, ci ritroviamo proprio in un'epoca in cui i protagonisti, pure servendo alla fin fine il nuovo potere assolutista, da audacissimi duellanti sapevano, ancora conservarsi qualcosa della loro vecchia libertà feudal-anarchica. In questo senso i *Trois Mousquetaires* sono rimasti fino ad oggi uno dei modelli più suggestivi di quella letteratura dell'avventura romanzesca che si prolungherà più tardi nel *roman-fleuve* di Anne e Serge Golon sulle interminabili vicende di *Angélique* o – senza l'elemento del ritorno al passato – negli stessi *Spy-Novels* di un Jan Fleming, continuatore di Dumas se consideriamo che già i tre moschettieri finivano nel primo romanzo della serie, con lo svolgere, al di fuori di ogni legalità, la funzione di involontari agenti segreti del cardinale Richelieu.

L'altra uscita dai limiti troppo angusti dell'esistenza borghese si cerca nel mondo esotico che, sotto l'influsso di James Fenimore Cooper e favorito dall'espansione coloniale, diventa il dominio privilegiato di un Gabriel Ferry, di un Emilio Salgari e – in Germania – di Friedrich Gerstäcker o di Karl May, quell'ultimo uno scrittore-mitografo ormai da tre generazioni popolarissimo presso la gioventù germanica. Si tratta comunque sempre di una evasione abbastanza comoda, che rinuncia a priori al tentativo più interessante e più rischioso di conciliare avventura e mondo borghese contemporaneo. Un tale tentativo doveva preoccuparsi di identificare un'area sociale in cui l'avventura era – per così dire – di regola e si trovava a carico di una determinata funzione professionale. Come tutti sappiamo, quella ricerca e la conseguente conciliazione tra borghesia e avventura sono largamente riuscite nell'invenzione del romanzo poliziesco. Non sarà pertanto un caso se appunto il romanzo poliziesco si rivela, dall'Ottocento in poi, come il genere narrativo più fortunato, coronato dal più ampio successo presso i lettori ma anche presso scrittori non proprio da routine come Robbe-Grillet, Butor, Gadda, Sciascia, Graham Greene, Dürrenmatt e via dicendo. Risulta infatti che l'invenzione del romanzo poliziesco, alla quale cooperavano, a metà Ottocento, varie correnti della letteratura di intrattenimento (e qualche novella anche molto seria), era addirittura inevitabile se si voleva continuare a raccontare avventure avvenute non al di fuori, ma all'interno della vita universalmente regolata e controllata dello stato moderno. Questa ineluttabilità del romanzo poliziesco dipende dal fatto che, per lo stato moderno

che non si può pensare senza il suo diritto (e dovere) al « Gewaltmonopol », tutto ciò che nella società medievale e rinascimentale era avventura deve necessariamente cambiarsi in criminalità. Il romanzo dell'avventura moderna non poteva dunque essere costituito che come romanzo della criminalità e della anti-criminalità di coloro che – da ultimi eroi del romanzo novecentesco – la ricercano, identificano, combattono e vincono.

Lo capì forse da primo Eugène Sue che fornì coi suoi *Mystères de Paris* non precisamente il modello del giallo come genere *sensu strictiori*, ma il modello tematico su cui si fondano i motivi più generali del suo lungo e duraturo successo: la necessità cioè di partire da fenomeni criminali, dall'*underground* e dalla « giungla » delle metropoli, per arrivare ad una sequenza di azioni che trasferiscano la materia epica dei Moicani o dei cavalieri nel cuore del prosastico mondo della modernità. Che sia proprio il motivo della riconciliazione tra realtà borghese e avventura eroica a garantire il fascino di tutta la giallistica otto e novecentesca, lo viene confermato dalla straordinaria *fortune* dei romanzi polizieschi di Simenon, probabilmente l'autore più diffuso e più letto della letteratura mondiale contemporanea. Questi romanzi, in fondo, non sono notevoli né per i loro effetti di *suspense* (piuttosto deludenti) né per la loro scrittura (assolutamente anonima) né per le loro osservazioni psicologiche o sociologiche (relativamente innovative e imprevedibili solo nell'ambito del genere poliziesco). Possiedono però una peculiarità che, evidentemente, li rende non solo molto attraenti, ma addirittura li eleva al rango di casi esemplari per la letteratura di massa. Questo carattere peculiare risiede nell'unico punto in cui la serie sul commissario Maigret rivela una ricerca cosciente e prolungata, ed è infatti il progetto di integrare, anzi di radicare l'avventura il più puntualmente possibile nella vita borghese di tutti i giorni, in una vita quotidiana del lavoro professionale e della famiglia come analogamente viene vissuta da miliardi di lettori. A questo scopo non importa se la vita romanzesca rappresenti veramente, mimeticamente la vita quotidiana, basta che la suggerisca attraverso calcolatissimi *leitmotive* e simboli della quotidianità. Sono appunto questi momenti di ripetizioni volutamente monotone – concernenti lo stato di salute del protagonista o di Mme Maigret, lo stile della sua cucina, il tempo spesso grigio di Parigi, la birra e i sandwich del commissario – che danno al lettore l'illusione di una monotonia reale che gli sarà poi la garanzia della realtà anche degli avvenimenti avventurosi. Troviamo così in Simenon un meccanismo fondamentale, costitutivo di una buona parte della narrativa di massa (specialmente anche della narrativa televisiva): una poetica in cui l'avventura deve essere riconoscibile perché legata alla quotidianità borghese, la vita quotidiana invece consolatrice perché – malgrado tutti i suoi grigiori – immutabilmente piena di avventure.